

El valor documental de los frescos de la iglesia del Monasterio de San Jerónimo de Granada

Nuria Martínez Jiménez¹

Resumen. La pintura mural durante la Edad Moderna se presenta como una fuente excepcional para el conocimiento histórico y artístico de esta época. En este contexto, el estudio del programa pictórico de la iglesia del Monasterio de San Jerónimo se ha considerado esencial para profundizar en la Historia del Arte, en el análisis de las técnicas pictóricas y con el fin de contribuir a la futura conservación del patrimonio histórico-artístico de Granada.

Palabras clave: conservación, pintura mural, Monasterio de San Jerónimo, Granada, siglo XVIII

Abstract. Mural painting during the Modern Age is showed as an exceptional source for historical and artistic knowledge of this era. According to this idea, the research about the wall painting of the Saint Jerome's church in Granada is very relevant in order to deep into the History of Art, since the technical and artistic point of view, and to contribute to preserve the Granada's heritage.

Keywords: Preserve, wall painting, Saint Jerome's church, Granada, 18th century

La investigación sobre la pintura mural se ha convertido en un tema de gran actualidad por su relevancia en la Historia del Arte y en la conservación y puesta en valor del patrimonio histórico artístico.

Acorde con este soporte, para su estudio es preciso analizar exhaustivamente el edificio, rastreando el proceso histórico, arquitectónico y sobre todo el ornamental con el fin de identificar los promotores, artistas, materiales y técnicas empleados, etc. Para lo cual las principales fuentes son las documentales (archivísticas o bibliográficas); sin embargo, en numerosas ocasiones estas han desaparecido, por lo que los programas pictóricos se convierten en el recurso fundamental para evidenciar y valorar el estado de conservación del conjunto. Este es el caso de los frescos de la iglesia del Monasterio de San Jerónimo de Granada, que abordaremos en este artículo.

La decoración pictórica de la iglesia del Monasterio de San Jerónimo de Granada

A principios del siglo XVIII el gusto por la pintura mural proliferó en Granada impulsada por las órdenes religiosas y la nobleza, por lo que los edificios religiosos y civiles más representativos de la ciudad fueron decorados aplicando esta técnica. Entre ellos, se alza la decoración pictórica de la iglesia del Monasterio de San Jerónimo, obra paradigmática por el volumen de la superficie pintada y, sobre todo, por su excelencia artística, plasmada en la maestría técnica y compositiva.

Gracias a la documentación existente en el Archivo Histórico Nacional es posible conocer la importante labor desempeñada por María Manrique², viuda de Gonzalo Fernández de

Córdoba, y de su nieto Gonzalo, los mecenas que hicieron del panteón del Gran Capitán una joya del Renacimiento español. Sin embargo, el extravío de los libros de fábrica del monasterio dificulta la investigación sobre el proceso decorativo llevado a cabo en el citado siglo XVIII. Por consiguiente, la principal fuente de información para conocer este periodo se encuentra en las pinturas de sus muros.

Cronología y artífices

Las firmas halladas en las paredes del transepto y en las bóvedas, indican que la ornamentación pictórica de la iglesia se inició en 1723 y se prolongó hasta 1735³.

Usualmente, antes de realizar las pinturas, el prior o el patrón proponía el programa iconográfico y el artífice, entre otros aspectos. Tras la aceptación por parte de la comunidad se estipulaban las condiciones del contrato con el maestro.

En el caso de San Jerónimo la relevancia de la Orden y de los patronos implica que los artífices elegidos para llevar a cabo tal proyecto fueran los más excelsos de Granada. Esto denota la

Firma de Juan de Medina. Juan de Medina. 1723. Lado de la Epístola del crucero. Fotografía de la autora.



importancia de Juan de Medina⁴, un muralista tan prolífico como desconocido en la actualidad, y de Martín de Pineda⁵.

Sabemos que Juan de Medina en 1723 era «profesor granadino»⁶, pero desconocemos su formación. En este sentido, los principales especialistas han mencionado que fue «discípulo al parecer de Jordán»⁷, que conocía sus obras⁸ o que trabajó junto a «un lego carmelita descalzo que vino de Madrid»⁹ para pintar en San Jerónimo. Apreciaciones corroboradas a través del minucioso análisis de las pinturas.

En los frescos se evidencia la enorme maestría y el conocimiento de la pintura mural madrileña de estos pintores; plasmada en las grisallas, dorados y guirnaldas, y en una extraordinaria habilidad para cubrir las paredes del edificio renacentista con composiciones que remiten a las balconadas de Claudio Coello y los arcángeles de Bartolomé Román de las Descalzas Reales y, sobre todo, a las pinturas de Lucas Jordán realizadas en la Iglesia de San Antonio de los Alemanes y en la Basílica de San Lorenzo de El Escorial, paradigma por excelencia como veremos a continuación.

El programa iconográfico

En palabras de Bernini «el arte está para hacer que todo sea fingido y parezca verdadero»¹⁰ y a esta premisa responden a la perfección las pinturas de la iglesia de San Jerónimo.

El programa iconográfico se distribuye a lo largo de toda la iglesia y se compone de representaciones pictóricas que erigen arquitecturas fingidas, composiciones ilusorias que engañan al ojo y crean espacios que sobrepasan los límites reales. A través de los diversos trazos se logra plasmar molduras que enmarcan las escenas y paisajes, decorar los fondos renacentistas con escudos, guirnaldas, jarrones y aves; moldear



Alejandro XVI entregando la espada al Gran Capitán.
Juan de Medina. Presbiterio de la iglesia. Fotografía de la autora.

Se trata de composiciones muy similares, en las que los personajes se disponen en forma de triángulo invertido, compuesto por el rey, representando a la Monarquía; el papa, a la Iglesia; y el mecenas, el noble y fiel servidor de ambos.

La escena del lado del Evangelio se desarrolla en un espacio cerrado y en ella aparece el rey Fernando el Católico y el Gran Capitán vestido de guerrero junto con varios soldados. En el centro de la escena se encuentra un niño sosteniendo el casco y ocupando el lugar más cercano al altar el Papa Alejandro VI bendiciendo y entregando al héroe la espada que le regaló para la defensa de la Iglesia¹⁴.

El segundo tapiz está presidido por el Pontífice Gregorio XIII, rodeado del séquito cardenalicio, que se presenta con las manos alzadas y abiertas mirando a Gonzalo, quien permanece arrodillado y viste de cortesa-

no con traje azul, gorguera y con una capa roja que deja ver la espada que cuelga de su cinturón¹⁵. A sus espaldas aparece, por analogía, el rey Felipe II acompañado por sus soldados y sobre él dos pequeños espíritus alados con una leyenda escrita en un lazo: «Quo solue super te erit somet in caelis»¹⁶.

Esta composición refiere el momento en el que el III Duque de Sessa se postra ante el Pontífice para mostrarle su fidelidad como soldado y firme servidor de la fe cristiana, pidiéndole apoyo en el cielo pero también un tributo en la tierra para consumir el proyecto iniciado por su abuela, en honor del caballero cristiano por excelencia, el Gran Capitán.

Desde el primer tramo del presbiterio, las pinturas cubren prácticamente toda la superficie arquitectónica a través de un diestro dominio cromático y de perspectiva. Todo ello plasmado en grandes tapices que evi-

esculturas que parecen apoyarse en nichos y hornacinas; y hacer volar ángeles entre los nervios de las bóvedas. Esta atmósfera, conseguida a través de la genial paleta de los artistas consigue dar coherencia y albergar el discurso presentado años atrás¹¹, recurriendo a la pintura mural, tan magistralmente practicada en la corte madrileña y sabiamente difundida a otros centros artísticos.

En la capilla mayor de la iglesia los artistas granadinos idearon una extraordinaria solución compuesta por tapices pintados, sobre los arcos laterales, en los que se representa a los principales mecenas. Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán, y su heredero Gonzalo, aparecen arrodillados ante los Pontífices que contribuyeron a sufragar el templo, identificados gracias a las leyendas localizadas a los pies de los tapices: «Alex.VI P. M. benedicat gladium donat quem illum Magno Duci, uti defensori Ecclesial. Pontificatus sui anno primo»¹². «Greg XIII P. M. ad preces Ex (i). Ducis II Suessae innumeras hui templo concedit gratias. Pont.sui anno IV»¹³.

Vista general de la iglesia desde el coro. Fotografía de la autora.





Milagro del joven. Juan de Medina. Capilla de San Antonio. Fotografía de la autora.

dencian un armónico programa donde las tradiciones locales y las foráneas convergen al servicio de un discurso integral.

Las primeras composiciones aparecen en las paredes del transepto aludiendo a los episodios ejemplarizantes de la vida de Jesús, como son la Epifanía y la Adoración de los Pastores y de la Virgen, con la representación de Pentecostés y de la Muerte de la Virgen.

Bajo las naves laterales se encuentran la Capilla Carranza y la de las Infantas. Ambas se atribuyen a Martín de Pineda, un excepcional pintor granadino firme seguidor de la obra de Alonso Cano, tal y como se evidencia en las composiciones de *San Juan en la Isla de Patmos* y *la Asunción de la Virgen* de la citada Capilla de las Infantas.

En la nave central se pone de manifiesto la maestría y el conocimiento de la pintura mural de los artífices plasmada en grisallas, dorados o guirnaldas, y en la representación

de escenas de la Crucifixión, que penden también a modo de tapices sobre balconadas que acogen a los coros angélicos.

Finalmente, es conveniente citar las escenas que enmarcan la puerta principal del templo *Jesús expulsando a los mercaderes del templo* y *San Pedro curando al tullido*, así como el desfile de arcángeles que recuerdan a los realizados por Bartolomé Roman para las Descalzas Reales de Madrid: *Ángel de la Guarda*, *Barachiel*, *Saeltiel*, *Jehudiel*, *San Uriel*, *Rafael*, *Gabriel* y *Miguel* mediadores que, a modo de pilares sostienen el templo, apareciendo alegremente sobre bellos emblemas a sus pies.

A pesar de la distancia que los separa, en la Capilla de San Antonio (localizada en la nave lateral del presbiterio que daba al acceso al sagrario) y en el coro (ubicado en la parte alta de los pies de la iglesia) se encuentran las composiciones que mejor evidencian la influencia de las pinturas de Lucas Jordán en la iglesia jerónima de Granada.

En la Capilla de San Antonio los fondos arquitectónicos acogen una base celeste sobrevolada por las Virtudes Cardinales y ángeles. La parte más significativa son los tapices de las paredes laterales donde están las escenas de la vida del santo: *La Virgen entregando la regla a San Agustín en presencia de San Antonio*, *Aparición del Niño Jesús (relatada en el Liber Miraculorum 22,1-8)* y *El milagro del joven*, según el cual un muchacho que había pegado a su madre se cortó un pie y tras su arrepentimiento el santo se lo devolvió. Esta composición conduce directamente a San Antonio de los Alemanes de Madrid. En ambas, sobre un paisaje azulado, se encuentran dos grupos de mujeres que miran atentamente el milagro de San Antonio sobre el chico que se encuentra en el suelo sostenido por una mujer. En ella se muestra la maestría del pintor que supo crear un espacio abierto entre ambos jugando con el *contraposto* y el escorzo de los personajes que se encuentran en la escena.

Finalmente, a los pies de esta escena aparece la siguiente leyenda «El eminentísimo Señor

Don Carlos de Borja¹⁷, cardenal concede cien días de indulgencia a quien rezare un Pater Noster y un Ave María a San Antonio».

El coro estaba considerado el núcleo central de la vida religiosa, y por ello era el lugar oportuno para plasmar algunos de los episodios más significativos de la historia de la Orden Jerónima. El ornato se organiza en varios niveles encabezados por las representaciones de los Doce Apóstoles junto a los Padres de la Iglesia en forma de esculturas doradas. Seguidamente se disponen los tapices de los Triunfos que convergen en el testero con las escenas de *San Jerónimo ante San Dámaso* y *ante los eremitas* y culminan todo el programa en la representación del Cristo de la Expiración. Todo ello enmarcando la magna sillería de Diego de Siloé.

Las escenas remiten a los Triunfos realizados por Lucas Jordán para la escalera, donde presenta *La Gloria de la Santísima Trinidad*; y las diez bóvedas de la Basílica de San Lorenzo de El Escorial¹⁸. Estos Triunfos son el paradigma para la decoración de dos de los cuatro representados en las paredes del coro de la iglesia de San Jerónimo: *El Triunfo de la Pureza Virginal* y el de *la Iglesia Militante* frente a *El Triunfo de la Eucaristía*, basado en el grabado de Rubens, y el de *la Inmaculada*.

Tal es la similitud de los dos primeros que su descripción puede seguirse a través de la descripción que Antonio Palomino hizo sobre los triunfos de Jordán en su obra *Museo Pictórico y Escala Óptica*.

En el *Triunfo de la Pureza Virginal*¹⁹, aparece

María Santísima con belleza superior a lo imaginable, acompañada de hermosa turba, de aquellas que, a costa de tiránicos martirios o voluntarias mortificaciones, conservaron intacta la flor de su virginal pureza, va presidiendo en la popa del carro triunfal, como Reina, y Virgen de las Vírgenes, suelto el cabello, con tunicela cándida, y manto azul en demostración de la pureza celestial, con cetro de oro, y con hermoso ademán, conduciéndolas a las deliciosas nupcias del Cordero Inmaculado que se apacienta entre



Detalle del fresco *Triunfo de la Iglesia Militante*. Juan de Medina. Coro. Fotografía de la autora.

azucenas, el cual se mira expresando a la proa del carro, como sobre un lúcido trono, [...] las vírgenes ayudan a conducir el carro con los tirantes tejidos de las hermosas hebras, y obras de sus manos, que vienen a unirse en las del Amor Divino, que las conduce y excita a el curso de la eterna felicidad, a la que aspiran. Hace compañía al Cordero, una festiva tropa de alados niños, con guirnaldas de flores blancas, y encarnadas, con palmas y laureles para coronar los triunfos amantes de las escogidas esposas del Cordero [...] Todas parece, que el impulso de esta voz van siguiendo presurosas con sus palmas, y trofeos la bandera de Santa Úrsula como la siguieron las Once Mil de su compañía, [...] Discurren también en otro coro gozosas las santas del estado conyugal, alegres de ver tan bien logrado el fruto del santo matrimonio²⁰.

Respecto al *Triunfo de la Iglesia Militante* dice Palomino:

[...] el Triunfo de la Iglesia Militante, que en carro/ triunfal majestuoso, asistida del Espíritu Divino enriquecida de sus dones, fertilizada de

sus frutos, ilustrada de sus doctrinas, y verdades, acompañada de la Fe, Esperanza y Caridad, y de las demás virtudes, reforzada por los sacramentos, de hermoso rostro, como de su cabeza Cristo, vestida y coronada con los ornamentos pontificios; va representada en la Silla apostólica la majestad suprema de los vicarios de Cristo, sobre todas las majestades de la Tierra; ahuyentado con sus sacras, y divinas luces las horrosas tinieblas de la herejía, y las obscuridades de los vicios, y descubriendo el verdadero camino del Cielo. [...] Ayudan a tirar este triunfal carro los Santos Padres y Sagrados Doctores, [...] y cuyas cuerdas de oro recoge, y une el Doctor Angélico Santo Tomás, que recopilando todas las sentencias, y doctrinas de los santos padres, colocó la suya en la alta esfera que la goza la Iglesia. Y en el centro de esta bóveda²¹ se descubre la Gracia en forma de doncella hermosa, vestida de blanco en significación de la pureza, adornada de una estola por la inmortalidad que nos granjea, y alargando la mano, y trabándola con la otra que sale de entre/ las nubes da a entender la amistad de Dios para con los hombres, que la gozan; repartiendo al mismo tiempo gran copia de dones, significados en la variedad de flores, que vierte;

de que algunos ángeles forman guirnaldas para solemnizar con hermosos ademanos tan sagrado triunfo²².

En definitiva, en estas líneas del tratado de Antonio Palomino se corrobora la adaptación de los Triunfos de El Escorial en los muros del coro de la iglesia granadina.

Conclusiones

A lo largo de este artículo se ha presentado el proceso ornamental de la iglesia de San Jerónimo a través del análisis de las pinturas murales.

El tratamiento de las pinturas como fuente de información nos ha permitido conocer la cronología, la autoría y los modelos utilizados, y por supuesto acercarnos a un extraordinario programa pictórico donde lo real se confunde con lo ilusorio logrando un proyecto integral en el que arquitectura, escultura y pintura se ponen al servicio del Gran Capitán y de la Orden de San Jerónimo.

De esta forma, se ha tratado de mostrar la relevancia de la investigación sobre la pintura mural, pues su valor trasciende la obra de arte para convertirse en una fuente de información excepcional para comprender el contexto histórico-artístico de su creación y contribuir a su conservación.

Notas

[1] Investigadora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada y miembro del Grupo de Investigación «La copia pictórica en la monarquía hispánica (siglos XVI-XVIII)». Proyecto I+D HAR2014-52061-P, Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España. Fecha de ejecución: 1/1/2015-31/12/2017.

Contacto con la autora: nuriamj@correo.ugr.es

- [2] Martínez Jiménez, N. «María Manrique “La Duquesa” y la introducción del Renacimiento italiano en Granada». Artículo aceptado por el comité de redacción de la revista *Atrio*. Universidad Pablo de Olavide. Sevilla.
- [3] Gallego Burin, A. *Granada. Guía artística histórica de la ciudad*. Granada, Comares, 1989, pág. 290. Durante la investigación se halló otra firma que plantea nuevos interrogantes.
- [4] Cuya firma aparece en las paredes del transepto y que también trabajó en el convento de las Descalzas, en la basílica de la Virgen de las Angustias o en la de San Juan de Dios, entre otros. Para más información véase el trabajo fin de máster, inédito, de Martínez Jiménez, N. *Juan de Medina, un muralista en la Granada de la Edad Moderna: estado de la cuestión*. Dirigido por Dr. D. Antonio Juan Calvo Castellón y presentado en la Universidad de Granada en diciembre de 2011.
- [5] Maestro granadino que trabajó en la ciudad en la primera mitad del siglo XVIII. Entre sus principales trabajos destacan la restauración de las pinturas de la Estufa de la Alhambra en 1728, la decoración pictórica de San Justo y Pastor o las pinturas de la iglesia de San Miguel Bajo de Granada.
- [6] Giménez Serrano, J. *Manual del artista y del viajero en Granada*. Granada, J. A. Linares, 1846, pág. 276.
- [7] Gómez Moreno, M. *Guía de Granada*. Vol II. Granada, Edición facsímil, Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada, 1994, pág. 228.
- [8] Fernando Marín (1737-1818) había dicho: «La Iglesia y coro está pintado al fresco por borrones de las obras de Jordán». Marín, F. «Pinturas de Granada» Catálogo de las pinturas de maior merito que se hallan colocadas en los sitios públicos de la Ciudad de Granada; hecho por Don Fernando Marín, Individuo de la Real Academia de San Fernando, y Director de la Pintura en la Escuela de las Nobles Artes de dicha Ciudad. Y hecho a solicitud de su mayor amigo el Sr.Dn.Sebastián Martínez, Amador de las Bellas Artes, Quien gustosamente le dedica este pequeño obsequio». En *Cuadernos de Arte y Literatura*, 1. pág. 160.
- [9] Giménez Serrano, J. Op. cit., pág. 276.
- [10] Orozco Díaz, E. *Teatro y teatralidad el Barroco: Ensayo de introducción al tema*. Barcelona, Planeta, 1969, pág. 151.
- [11] Martínez Jiménez, N. «Una cripta a la traza de El Escorial: decoración pictórica de la Iglesia del Monasterio de San Jerónimo de Granada». En Rodríguez Miranda, María del Amor (coord.). *Nuevas perspectivas sobre el Barroco Andaluz*. Córdoba, Asociación para la Investigación de la Historia del Arte y del Patrimonio Cultural Hurtado Izquierdo, 2015, págs. 772-783.
- [12] «Alejandro VI Pontífice Máximo, bendice la espada que le da al Gran Duque, como el defensor de la Iglesia. El primer año de su pontificado».
- [13] «Gregorio XIII Pontífice Máximo salió en la oración del II Duque de Sessa, gracias a las incontables subvenciones a este templo». En esta composición hemos hallado un pequeño error, pues hace referencia al II Duque de Sessa cuando en realidad fue el III, tras suceder a su madre, Elvira.
- [14] La espada tenía empuñadura y vaina de plata sobredorada y esmaltes en verde con adornos y las armas pontificias. Gallego Burín, A. Op. cit., pág. 290. Este acontecimiento podría corresponder a la entrega de la Rosa de Oro, la máxima condecoración pontificia, que recibió en 1497 tras defender el puerto romano de Ostia de los franceses. Ruiz-Domènec, J. E. *El Gran Capitán. Retrato de una época*. Madrid, Península, 2002, pág. 267.
- [15] Aquí se situaba la espada del Gran Capitán que, tras su extravío, fue sustituida por la actual de madera.
- [16] «Que sólo algunos estarán sobre ti en el cielo».
- [17] Carlos de Borja Centellas y Ponce de León (1663-1733) clérigo, obispo, cardenal y primer vicario general de todos los ejércitos del rey de España.
- [18] Mena Marqués, Manuela B., «El napolitano Lucas Jordán en El Escorial». En *Los frescos italianos de El Escorial*, Mario di Giampaolo (coord.), Madrid, Electa, 1993, págs. 203-214.
- [19] Palomino de Castro y Velasco, A. *Museo pictórico y escala óptica*. Madrid, M. Aguilar, 1947, pág. 1098.
- [20] Ib., pág. 1099.
- [21] En este caso de la pared.
- [22] Palomino de Castro y Velasco, A. Op. cit., págs. 1097-1098.